

El premio Testimonio de Casa de las Américas.  
Conversación cruzada con Jorge Fornet, Luisa Campuzano y  
Victoria García

The Testimony Prize of Casa de las Américas. Crossed conversation with  
Jorge Fornet, Luisa Campuzano, Víctor Casaus and Victoria García

Coordinado por Jaume Peris Blanes

Anexo con listado de jurados, premios y documentación gráfica del Archivo  
de Casa de las Américas



DOI: 10.7203/KAM.6.7669

ISSN: 2340-1869



### LUISA CAMPUZANO

Profesora de la Universidad de La Habana desde 1966 hasta 2000, fundó y dirige el Programa de Estudios de la Mujer de la Casa de las Américas. Dirige la revista *Revolución y Cultura*. Es miembro de la Academia Cubana de la Lengua, y de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Obtuvo el Premio Nacional de Investigación Cultural en 2014. Entre sus libros más recientes se encuentran: *Más allá del umbral. Autoras hispanoamericanas y el oficio de la escritura* (2010); *Condesa de Merlín: Memorias y ficciones habaneras* (2010), “Tenemos que hablar; tenemos que hacer”. *Discurso femenino latinoamericano del siglo XIX. Estudios y textos.* (2011), *Mujeres y emancipación en la América Latina y el Caribe en los siglos XIX y XX* (2013); *Asociacionismo y redes de mujeres latinoamericanas y caribeñas*, (2014), *Obras escogidas* de Gertrudis Gómez de Avellaneda (selección y prólogo 2014).

### JORGE FORNET

Desde 1994 dirige en La Habana el Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas y codirige, junto con Roberto Fernández Retamar, la revista *Casa de las Américas*. Ha publicado numerosos artículos sobre literatura latinoamericana y los libros *Reescrituras de la memoria, novela femenina y revolución en México* (1994); *La pesadilla de la verdad* (1998); *El escritor y la tradición; en torno a la poética de Ricardo Piglia* (2007); *¿Para qué sirven los jarrones del Palacio de Invierno?* (2006); *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI* (2006, Premio Alejo Carpentier de ensayo y Premio de la Crítica) y *El 71. Anatomía de una crisis* (2013).

### VICTORIA GARCÍA

Investigadora de CONICET y de la Universidad de Buenos Aires, ha hecho del discurso testimonial y las relaciones entre política y cultura su campo fundamental de investigación. Entre sus publicaciones recientes encontramos: “Diez problemas para el testimonialista latinoamericano: los años '60-'70 y los géneros de una literatura propia del continente” (*Castilla. Estudios de literatura*, Universidad de Valladolid, 2013), “Testimonio literario latinoamericano: una reconsideración histórica del género” (*Exlibris*, UBA, 2012).

1. KAMCHATKA. En 1970 se creó, por primera vez, la categoría de Testimonio en el Premio Casa de las Américas. Tal como aparece en las conversaciones de los jurados de 1969, publicadas en 1995 por Jorge Fonet, la creación de la categoría Testimonio trataba de responder a una transformación que se estaba dando de facto en la literatura latinoamericana y que hacía que buena parte de la producción literaria no pudiera integrarse en las categorías tradicionales de Novela, Cuento, Poesía o Ensayo. Efectivamente, en los años anteriores, habían ganado el premio (u obtenido mención) en otras categorías textos como *Maestra voluntaria* (Daura Olema), *Manuela la mexicana* (Aida García Alonso) o *Perú: apuntes sobre una experiencia guerrillera* (Héctor Béjar Rivera). ¿Qué elementos de estos y otros textos hacían insuficientes las categorías explicativas usadas hasta el momento?

JORGE FONET. Todo empezó en un conflicto. El difícil encasillamiento de varias de las obras concursantes dentro de los géneros ‘tradicionales’ provocó que los jurados del Premio se debatieran sobre la pertinencia de juzgarlas como parte de un canon en el que ellas, efectivamente, no encajaban. Dicho pronto y mal, esas obras planteaban de un modo distinto las relaciones entre realidad y ficción, y solían echar mano a un narrador sorprendente. Aunque resulte tautológico decirlo así, eran excesivamente *testimoniales*. La ficción pasaba en ellas a un segundo plano (demasiado como para ser consideradas novelas), y la reflexión se subordinaba a una narrativa fuerte (demasiado como para ser consideradas ensayos). De modo que el vino nuevo necesitaba odres nuevos. Al mismo tiempo, esas obras se permitían ser más abiertamente militantes, por lo que en el surgimiento y consolidación del género hay razones, digámoslo así, propiamente literarias, y también de índole política.

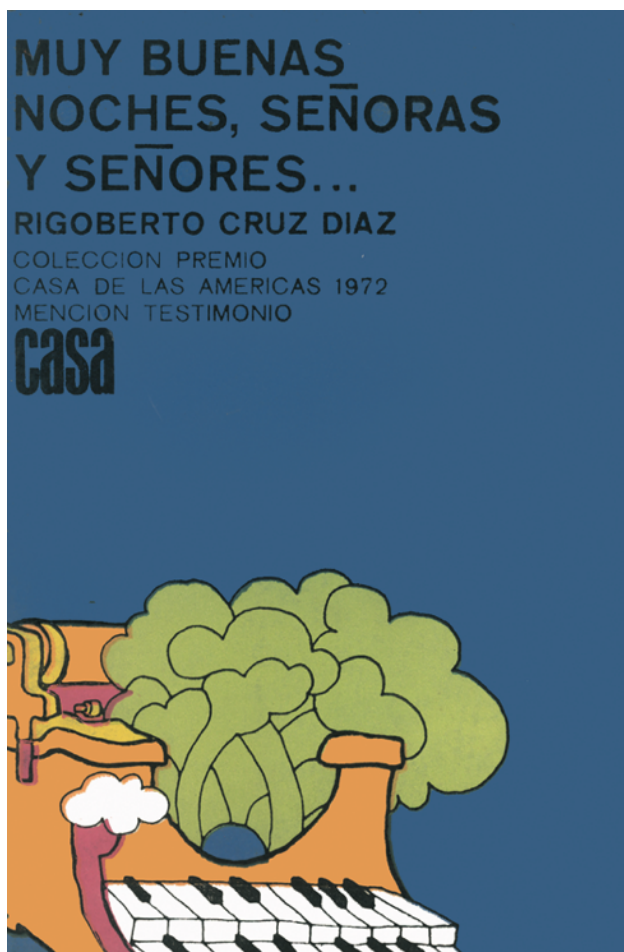
LUISA CAMPUZANO. En esta como en todas las ocasiones en que el corpus hace estallar al canon, son múltiples los factores que intervienen. Citaré los que creo más importantes, sin detenerme en ellos. La actualidad del material (las *res*) que aborda el testimonio: se anula la distancia entre el referente y el texto. Su pretensión extraliteraria y destinada a determinados fines, que es prioritaria en todos los



casos. El peso de una vieja tradición textual que quiso dar a conocer lo no conocido, una tradición subterránea pero activa: cronistas, memorias; o el peso de una intervención discursiva prestigiada y contemporánea: los textos de la antropología, de la etnología, o de un periodismo investigativo y comprometido. La dinámica política de la América Latina en los sesenta, con la revolución y la irrupción de los *otros*, de los subalternos como horizonte.

VICTORIA GARCÍA. La institucionalización del testimonio buscó dotar de legitimidad literaria a textos cuyos rasgos no se ajustaban a los comprendidos por los géneros tradicionales: no podían ser caracterizados como cuentos o novelas porque eran discurso factual, y tampoco podían describirse como ensayos, porque no eran textos argumentativos sino relatos, referidos a hechos concretos más que a problemas abstractos. En este sentido, la noción de narrativa factual resulta ineludible al caracterizar la identidad genérica de las obras en las que estaban pensando los ‘creadores’ de la literatura testimonial en Cuba al final de los años 60. Sin embargo, dicha caracterización no es suficiente. A la vez, hay que

considerar otras particularidades que, más allá de aquello que los textos que pasarían a ser llamados testimoniales *no eran*, hacen a una identidad propia del género que se estaba conformando. En primer lugar, se trataba de narraciones de acontecimientos que se juzgaban relevantes dentro del proceso político latinoamericano, y cuya difusión se veía como importante para la concientización sobre las luchas populares en la región, que en la década de 1960 se inspiraron en buena medida en el ejemplo de la Revolución Cubana. En segundo lugar, los promotores de la creación del testimonio estaban interesados en textos que, de un modo u otro, anclaban en la experiencia de un escritor que ‘había estado allí’, como testigo ocular o partícipe de los hechos reales narrados, o bien en contacto con sus protagonistas. De esta manera, factualidad, relevancia política del tema y anclaje en la experiencia del escritor son rasgos distintivos de la literatura testimonial que se institucionaliza en Cuba a comienzos de los años 70. Dichos rasgos



están presentes en los libros de Béjar Rivera y de García Alonso, previamente premiados en Casa, así como en otros textos latinoamericanos que también eran conocidos en los círculos culturales cubanos para el final de la década de 1960, y que se tomaron como antecedentes para la institucionalización del género: *Juan Pérez Jobote* de Ricardo Pozas (1948), *Operación masacre* de Rodolfo Walsh (1957), *Quarto de despejo: diario de una favelada* de Carolina Maria de Jesus (1960), *Biografía de un cimarrón* de Miguel Barnet (1966) y hasta los *Pasajes de la guerra revolucionaria* de Ernesto Guevara (1963). En cuanto a *Maestra voluntaria* de Daura Olema, que ficcionaliza una experiencia de vida de la propia autora y fue premiado en 1962 como novela, es un caso significativo porque muestra que, aunque la identidad genérica del testimonio se asocia a la noción de narrativa factual, las fronteras entre ésta y la ficción no pueden pensarse como tajantes. En efecto, la apelación a procedimientos característicos del discurso ficcional está presente en el desarrollo del género testimonial, desde los años 60 hasta la actualidad.

2. KAMCHATKA. Pero además, la creación de una nueva categoría parecía responder a las necesidades de la política cultural cubana de crear, validar y legitimar un nuevo tipo de discurso y de práctica cultural. Esa necesidad aparecía de forma temprana en las ‘Palabras a los intelectuales’ de Fidel Castro y de un modo muy explícito en los debates sobre el rol del intelectual en relación a la Revolución que tuvieron lugar durante toda la década de los sesenta. ¿Cómo puede pensarse la relación entre estos debates y doctrinas y la creación del premio en 1970?

JORGE FORNET. Esa literatura sin ficción que había ido madurando a partir de *Operación masacre*, *Juan Pérez Jolote*, *Los hijos de Sánchez* o *Biografía de un cimarrón* –para ceñirme a los títulos más reconocidos– brindó un modelo literario ideal para los tiempos que corrían. Se trataba de una literatura que tenía una relación más directa con el discurso político y cuya vocación por las voces hasta entonces oprimidas, parecía la expresión más adecuada en el contexto de descolonización de la época. Pero no siempre se producía el deseado sincronismo entre los acontecimientos y su testimonio. Por ejemplo, ante la catástrofe provocada por el ciclón Flora en 1963, Fidel apelaba a los escritores para que escribieran sobre el heroísmo y la solidaridad del pueblo en aquellos días. Tal apelación volvió a aparecer poco después en una polémica sobre el cine en Cuba, que tuvo implicaciones de largo alcance. Sin embargo, no fue sino hasta 1985, es decir, dos décadas más tarde, que tal libro aparecería, escrito por un dirigente histórico de la Revolución y uno de los protagonistas de aquellos sucesos: *Contra el agua y el viento*, de Juan Almeida Bosque.

LUISA CAMPUZANO. Pensar *a posteriori*, interpelar el ayer desde el hoy es sin duda la más inmediata opción para el acercamiento a un proceso de la cultura que creemos todavía cercano y susceptible de ser medido con nuestros instrumentos de cálculo. Pero no pocas veces es falaz, porque forzosamente se centra en lo que de ese pasado se ha documentado, entregado, consagrado desde el propio campo cultural, sin tener en cuenta especificidades, contextos y circunstancias que van mucho más allá y que son más influyentes. Y aunque renunciar a este tipo de análisis es imposible, porque es parte del método, no me queda más remedio que subrayar que en este caso es insuficiente. Un repaso a los diferentes espacios –Consejo Nacional de Cultura, Casa de las Américas, periódico Revolución, UNEAC, ICAIC, viejo Partido– desde los que se delineaban posicionamientos estéticos casi siempre encontrados, una lectura cronológica del vertiginoso, zigzagueante y desbordado desarrollo de la política cultural de la revolución en esa década, desde las “Palabras a los intelectuales” hasta el Salón de Mayo, desde la eclosión de un poderoso y libre movimiento editorial y universitario que podríamos llamar elitista hasta el estallido de la Canción protesta, desde *Lunes de Revolución* al Congreso Cultural de La Habana, desde la convivencia escénica del teatro del absurdo con el teatro de Brecht, hasta la exclusión del realismo socialista de la plástica cubana y la consagración de las más diversas tendencias artísticas, permiten afirmar que no será



hasta 1971, con el Primer Congreso de Educación y Cultura, que se producirá un nuevo y único tipo de discurso y de práctica cultural, imperantes de modo efectivo o residual por casi toda la década de los 70.

VICTORIA GARCÍA. La convocatoria al premio Casa de 1970 pautaba que: “Los testimonios documentarán, de forma directa, un aspecto de la realidad latinoamericana y caribeña”. Esa prescripción no aludía solo a un tipo textual sino, más profundamente, delimitaba un modo de hacer literatura y hasta una manera de vivir: se requería a los escritores -al menos a los de testimonio- que participaran directamente del proceso histórico latinoamericano y que dieran cuenta de dicha participación en su obra. Así, la creación del género promovía, por un lado, una asimilación de la tarea del escritor a la del intelectual, ya que en la obra literaria testimonial se debía desplegar una cierta mirada (política) de la realidad latinoamericana. La asociación entre el rol del escritor -sujeto de la creación literaria-

y el del intelectual -sujeto de un pensamiento social y político- remite a una historia cultural de larga data, dentro de la cual la izquierda latinoamericana de los 60 protagoniza un episodio importante. En esta línea, habría que notar que en literatura la asimilación con la labor intelectual es más fuerte que la que se observa en otras artes, debido a que la escritura constituye un objeto básico de ambas prácticas. Por otro lado, la institucionalización del testimonio tendía a establecer que el escritor no solo debía ser intelectual sino además tenía que ‘estar allí’, ser partícipe del proceso socio-político latinoamericano. Este punto es central, porque da cuenta de la radicalización política de los escritores en los 60 y, en particular, expone el desplazamiento del modelo del escritor-intelectual comprometido al del intelectual revolucionario, sin cuya consideración no se comprende el contexto en que surge el testimonio como género literario. Distintas reflexiones sobre la relación entre literatura y política en los 60-70 han señalado que el criterio político de legitimación del arte, promovido por el paradigma del intelectual revolucionario, lleva a instalar concepciones paradójicas y hasta imposibles de la producción cultural, como las de la ‘literatura

extraliteraria' y el 'intelectual anti-intelectual'. Se trata de concepciones que, al establecer el valor de las prácticas simbólicas de acuerdo la acción política que deberían llevar adelante, tienden a una (auto)disolución de la especificidad de la práctica literaria. Aunque el modelo del intelectual revolucionario se extiende sobre todo hacia el final de los años 60, la matriz ideológica de la que se derivan aquellas construcciones existe mucho antes. De hecho, está presente en las célebres "Palabras a los intelectuales" de Fidel Castro, de 1961. Allí, como lo ha mostrado Juan Carlos Quintero Herencia, Castro en cierto sentido "inventó" el testimonio, cuando instaló la figura de una anciana esclava recientemente alfabetizada como escritora de una historia de vida que, por la experiencia de la que daba cuenta, resultaría mucho más interesante que un libro elaborado por cualquier literato. Así, la literatura que ya a comienzos de la década de 1960 prefería el líder revolucionario era 'extraliteraria': producida desde el exterior de su esfera y valorizada con un criterio según el cual vivir y hacer la Revolución contaba como fuente de legitimidad literaria. Las tensiones y los posibles encuentros entre vivir el proceso revolucionario, por un lado, y escribirlo, por otro, atravesaron a los intelectuales de los años 60. Dichas tensiones -que no dejaban de reeditar el clásico dilema de las armas y las letras- tendieron a resolverse hacia el final de la década en pos de la participación política de los escritores. De ese proceso es una expresión cabal la creación del testimonio como género literario.



3. KAMCHATKA. La creación del premio testimonio fue contemporánea de un cuestionamiento de algunos modelos culturales que durante los primeros sesenta se habían identificado con el proyecto cultural de la Revolución Cubana. La apuesta por el testimonio, por una poética referencial y ligada a la actualidad socio-política, ¿se presentaba como una alternativa a la creciente autorreferencialidad de las novelas del boom y otras corrientes de neovanguardia que se autodenominaban revolucionarias?

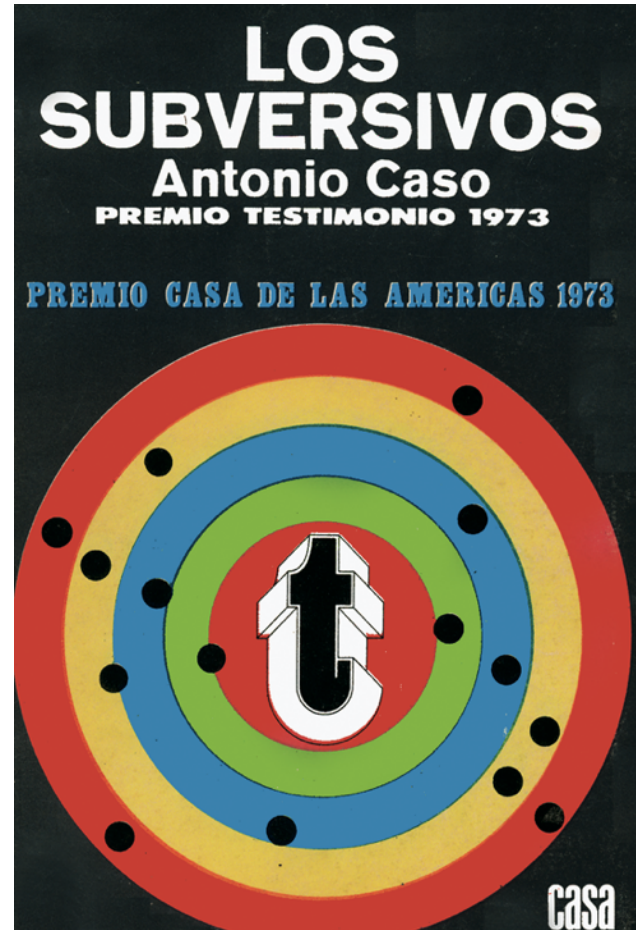
JORGE FORNET. Al interior del país, como sabes, se discutió durante años la necesidad de una novelística propia de la revolución cubana. Casi todas las revoluciones modernas se enfrentan a semejantes desafíos y a la preocupación de que la creación artística y literaria no esté a la altura de las circunstancias y las transformaciones históricas y políticas. Lo discutieron los rusos, lo discutieron los mexicanos y, por supuesto, lo discutieron los cubanos. Pasados unos años, sin embargo, se hizo obvio que no surgiría eso que se imaginaba como ‘la’ novela de la revolución, y que era poco probable que la novelística nacional pudiera disputarle el prestigio, en su terreno, a títulos como *Rayuela*, *La muerte de Artemio Cruz*, *La casa verde* o *Cien años de soledad*. De manera que el testimonio venía a crear otra legitimidad en la que Cuba tendría mucho que aportar.

LUISA CAMPUZANO. No lo creo. Por lo menos, esa no fue su intención. Ni siquiera hubo una intención. De hecho, el Premio de testimonio surge, como se sabe, de los jurados, no de la dirección de la Casa. Surge de la imposibilidad de dictaminar sobre textos indisciplinados, que no encajaban en los moldes canónicos, textos que de un modo u otro se relacionaban con otros tipos de discurso. Y, por otra parte, en relación con el *boom*, muchas de las novelas colocadas bajo este rubro se leían y se leyeron durante mucho tiempo, se leen todavía, como textos cargados de significación política, indagadores y reveladores de la condición latinoamericana, de su sociedad, de su historia oculta o distorsionada. Así se han leído *El siglo de las luces*, *La muerte de Artemio Cruz*, *La ciudad y los perros*, *La casa verde*, *Sobre héroes y tumbas*, *Cien años de soledad*..

VICTORIA GARCÍA. El testimonio constituía una apuesta por colocar en primer plano el contenido político del texto literario y por volverlo comunicable, de manera masiva y además ‘instantánea’, es decir, casi con simultaneidad respecto del devenir de los hechos narrados. En este sentido, quienes practicaron y promovieron la escritura testimonial lo hicieron tomando distancia del eje en la experimentación formal que caracterizaba a las novelas del *boom*, y que comenzó a ser visto como despliegue narcisista y elitista del escritor, alejado de los problemas concretos de la realidad y de las formas de vida y de comunicación de las masas populares. Así, el debate entre los propugnadores de una literatura autónoma y los defensores de una literatura política puede pensarse como una confrontación entre el privilegio de la forma vs. del contenido de la creación artística. No obstante, conviene tener presente que las formas y los

usos del lenguaje estaban en discusión a ambos lados de la polémica: la posición *contenidista* defendía las ventajas de una lengua literaria arraigada en la tradición oral, en el habla coloquial de los sectores populares y hasta en la discursividad política; en tanto, la postura *formalista* reivindicaba el potencial revolucionario de la ruptura de las convenciones lingüísticas y literarias tradicionales. Un claro ejemplo de cada uno de estos posicionamientos lo ofrece el conocido debate que en 1969 mantuvieron Óscar Collazos, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa. Sin duda, ese debate debe contarse dentro de los procesos que culminaron en la institucionalización del testimonio como género literario. Es significativo que la defensa de una “literatura en la Revolución” que allí llevaba adelante Collazos, llamando a priorizar la conexión manifiesta del texto con la realidad socio-política y cultural latinoamericana, era una reivindicación del realismo social y no trascendía las fronteras de la narrativa ficcional, que había

sido el componente central del *boom*. Sin embargo, la crítica a la autorreferencialidad de la novelística de los 60 tendió a asociarse a una crítica general a la ficción y a la novela como género, que a la vez dio sustento a la reivindicación de su extremo opuesto: el testimonio, un género factual y deliberadamente relacionado con la actualidad política. En efecto, el vínculo entre el déficit adjudicado a la ficción novelesca y la vindicación del testimonio es claro en los posicionamientos de escritores como Miguel Barnet y Rodolfo Walsh a fines de la década de 1960. En esos años, la movilizadora realidad política latinoamericana pareció plantear un ‘llamado’ urgente para algunos escritores de izquierda latinoamericanos -la muerte del Che, en este sentido, fue crucial-. Y si bien esa urgencia tendía a volver irreconciliables las opciones que se presentaban ante los escritores, hubo matices e intentos de conciliación. Por ejemplo, Julio Cortázar pasó de ser un detractor de la “confusión entre literatura y lucha política” -así intervino en su polémica con Collazos-, a intentar producir una convergencia entre novela y documento, entre experimentación formal y tema político, en *Libro de Manuel*, de 1973. Otro



caso significativo a este respecto es el de Walsh, quien, pese a haber sido un defensor del testimonio, no dejó de relativizar las beldades que se le atribuían como expresión cabal de un arte revolucionario. En particular, el escritor argentino reconocía que al mismo tiempo que el género se proponía desenmascarar con la verdad el engaño ideológico de las clases dominantes, planteaba en sí mismo una “verdad recortada” o parcial, ajustada a y limitada por ciertos “fines políticos inmediatos” que orientaban a la escritura testimonial –así lo anotaba en 1971 en su diario–.

4. KAMCHATKA. Ante la ausencia de una categoría previa, en las conversaciones de los jurados de 1969 se barajaron diferentes ideas, como ‘factografía’, ‘reportaje’, ‘crónica’, ‘novela de no-ficción’... pero finalmente se optó por la categoría de ‘testimonio’ para englobarlas a todas. ¿Qué factores inclinaron la balanza a favor de ese concepto? ¿Qué potencialidades tenía con respecto a las otras categorías en liza?

JORGE FORNET. Supongo que su virtud mayor era que resultaba más neutro e incluyente, es decir, no tenía ‘historia’ y, por tanto, generaba menos malentendidos y exclusiones. Además, ubicaba el énfasis no en quien escribe (figura aparentemente pasiva, simple vehículo entre el emisor y el receptor), sino en quien *da testimonio*. Y eso no era poco.

LUISA CAMPUZANO. En este caso la respuesta es más breve. Surge de una modalidad escénica, el teatro documento, según lo definió Peter Weiss, de gran predicamento la América Latina, donde se conoce con el nombre de teatro testimonio. Es Manuel Galich, dramaturgo y miembro de la dirección de la Casa, quien, según las notas de la reunión del jurado dadas a conocer por Jorge Fonet, propone la denominación de testimonio a partir de su empleo en el teatro.

VICTORIA GARCÍA. La denominación ‘testimonio’ recupera una serie de sentidos sobre el rol social de la literatura y sobre sus potencialidades en la representación de la realidad socio-cultural y política, que circularon en Latinoamérica en los años 60. En 1967 Cortázar, en su carta-ensayo sobre la “Situación del intelectual latinoamericano”, apeló a la figura del escritor testigo -retomando a Camus- para expresar su compromiso con la transformación social en marcha en América Latina. Ese mismo año, cuando Miguel Ángel Asturias obtuvo el premio Nobel de literatura, tituló su discurso de aceptación “La novela latinoamericana. Testimonio de una época” y reivindicó allí a “los que entre nosotros escribieron para dar testimonio”, porque en Latinoamérica había “una realidad que no podemos negar”. En la revista *Casa de las Américas*, el registro testimonial abundó en la década de 1960, y los usos del nombre de género aludían a menudo a una relación estrecha entre literatura y política. Por ejemplo, en el artículo “Un testimonio del primero de mayo”, de 1960, Virgilio Piñera narra su manifestación pública y la de otros escritores a favor de la Revolución, en un desfile conmemorativo de aquella fecha. En “Solamente un testimonio”, de 1968, María Rosa Oliver cuenta un encuentro con el Che Guevara en la que este le “regala” una anécdota de la guerra revolucionaria para que ella se ocupe de escribirla. Cuando en 1969 Miguel Barnet propuso la denominación ‘novela testimonio’ para designar obras como su propia *Biografía de un cimarrón*, es posible que recogiese aquella centralidad de lo testimonial en la discursividad político-cultural de la isla revolucionaria. También es posible que su propuesta influyese en la decisión de los organizadores del premio literario Casa que resolvieron establecer ‘testimonio’ como

nombre para la nueva categoría del certamen. La palabra alude a la relación inseparable entre relato y experiencia vivida, así como al compromiso de quien enuncia con la verdad, conceptos que resultaban afines a la unión entre literatura y toma de posición política que promovía la institucionalización del género. Asimismo, el término resulta compatible con la ampliación de la idea de literatura a la que apuntaba dicha institucionalización, pues designa un género primario presente en distintas esferas de la comunicación discursiva, a diferencia de ‘crónica’ y ‘reportaje’, que reenvían al ámbito periodístico y, por lo tanto, difícilmente contribuyesen a establecer el valor literario del género que se estaba creando. En cuanto a ‘novela de no ficción’, remitía la forma literaria que Truman Capote reivindicaba más o menos contemporáneamente en los Estados Unidos, por eso la designación no debe haber resultado del todo atractiva para referirse a un género que se proponía como dotado de una identidad literaria

propia ligada, a la vez, a la identidad latinoamericana y a la realidad política de la región. Finalmente, ‘factografía’ alude a una modalidad artística desarrollada por las vanguardias soviéticas, cuyo eje en el montaje de materiales extraídos de la realidad resulta afín a la estética del testimonio. De hecho, Barnet ha reconocido que la lectura de factografías rusas fue influyente en su literatura testimonial. Sin embargo, si el término “factografía” fue descartado en la decisión final de los organizadores del certamen, ello debe haber respondido al hecho ya señalado de que la creación del testimonio buscaba subrayar la singularidad del proceso político-cultural latinoamericano, más allá de la inspiración que ciertas expresiones del arte soviético podían representar para algunos actores del campo intelectual cubano, y más allá del alineamiento de Cuba con la URSS, que precisamente comenzó a profundizarse a partir del final de la década de 1960. En suma, el nombre ‘testimonio’ permitía instaurar el compromiso del escritor con los hechos políticos de un continente movilizado, como impronta central de la creación artística; al mismo tiempo, propendía a una ampliación del concepto de lo literario y posibilitaba despegar al género que se institucionalizaba de formas artísticas similares, pero ajenas a la vida cultural latinoamericana.



5. KAMCHATKA. En las bases del concurso la definición del testimonio se construía a partir de lo que no era (no era novela, no era ensayo, no era reportaje ni biografía...) y por su fuerte vinculación con un contexto histórico social. Pero se incluía, además, una mención muy significativa a la ‘calidad literaria’, que se juzgaba indispensable. ¿Los jurados del premio contaron con criterios de valoración homogéneos o la indefinición categorial propició una cierta incertidumbre en los cánones con los que se valoraban los textos presentados? ¿Con qué criterios se eligió a los jurados de las primeras ediciones?

JORGE FORNET. Creo que ese es uno de los grandes dilemas del género. La posibilidad de ampliar el espectro de quienes pueden hablar, la legitimidad que aquel le otorga tanto a esa posibilidad como a la recuperación de hechos y de voces, fue entendido en muchos casos como una devaluación del valor literario de las obras. Se llegó a entender que, en efecto, *cualquiera* podía escribir un testimonio. Y la Casa se vio en la obligación de atajar tal noción. De hecho, la elección de aquel primer jurado en 1970 no podía ser más exigente: Ricardo Pozas, Rodolfo Walsh y Raúl Roa, es decir, pesos pesados del género. No es casual tampoco que la segunda convocatoria, la del año 1971, quedara desierta, como reacción obvia a textos que no cumplían las cualidades literarias requeridas.

LUISA CAMPUZANO. Esa definición litótica tiene tal persistencia que aún en los noventa John Beverley la asume aunque desde una perspectiva más indefinida, incrédula, postmoderna: el testimonio es y no es esto, es y no es lo otro, etc., etc. Lo de la calidad literaria es eso, la expresión del deseo de que sea un testimonio, pero también y sobre todo, un buen libro. Y también es una vacuna necesaria contra el panfleto, la exaltación de barricada o la colección de documentos de archivo.

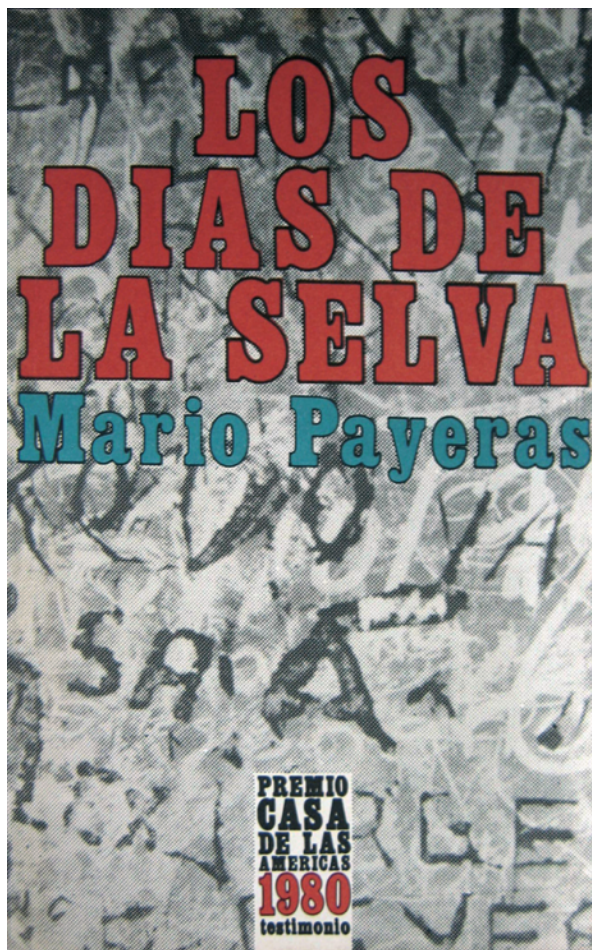
Todo el que ha tenido que trabajar con jurados –y yo, como directora del Centro de investigaciones literarias de la Casa fui responsable del premio durante siete años–, sabe que los jurados son por lo regular lo más heterogéneo, contradictorio e impredecible. Pero no me atrevo a pensar que fueran víctimas de “una cierta incertidumbre en los cánones”. Esa la padecerían los académicos. Porque la mayoría de los jurados se centrarían particularmente en los valores de cualquier índole que creían hallar en los textos.

Es obvio que en la selección del jurado para la primera edición se tuvo en cuenta lo que podrían llamarse las tendencias principales del testimonio: la histórico-política (Raúl Roa), la etnológica (Ricardo Pozas) y la periodística (Rodolfo Walsh). Después sucedió lo que pasa con todos los jurados de todos los premios: se incluyó a los premiados, se incluyó a académicos, se incluyó a periodistas, se incluyó a narradores... Siempre los jurados han decidido, bien o mal, pero siempre han sido ellos. Se puede suponer que en ocasiones han premiado lo que pensaban que era mejor para Cuba, para la Casa de las Américas, y cuando lo han hecho, o sospecho que lo han hecho, casi siempre han errado. Por supuesto, no puedo dar ejemplos. Pero no dejo de creer, y como lo he dicho otras veces, ahora lo repito, que

*Reyita, sencillamente...*, de Daysi Rubiera, mención en 1997, es más significativo e importante como testimonio que el libro entonces premiado, sin duda un tanto interesante, pero no tan valorado, traducido, publicado. De igual modo, a veces grandes jurados, de los más importantes cultivadores de la especie –Eduardo Galeano, Miguel Barnet, Chuchú Martínez...– todos juntos, no pudieron dar un gran premio porque no había un gran libro que premiar.

VICTORIA GARCÍA. La selección de jurados en las primeras ediciones del premio Casa que incluyeron la categoría Testimonio es un tema interesante, porque permite observar cómo se conformaron una tradición y un *corpus* para el género en un contexto en que este comenzaba a existir en el campo literario. En efecto, para el momento que el género se institucionalizó, la mayoría de los escritores cuya trayectoria parecía ameritar una designación como jurados en la categoría Testimonio no eran, hasta entonces y en rigor, escritores testimoniales. Se trataba, más bien, de autores de textos que originalmente habían sido concebidos como relatos etnológicos, ensayos políticos, libros de denuncia o crónicas periodísticas. Así, la operación institucional de selección de jurados no implicó simplemente una ponderación de ciertas trayectorias literarias, sino además conllevó la aplicación retroactiva de la denominación ‘testimonio’ sobre ciertos textos y autores –algunos de los cuales ya mencionamos–, que pasarían a entenderse como referencias en materia de literatura testimonial.

En la edición de 1970, Ricardo Pozas, Raúl Roa y Rodolfo Walsh oficiaron como jurados. Pozas y Walsh eran autores de obras por entonces reconocidas más allá de sus países de origen y particularmente en Cuba, y que empezarán a ser consideradas como expresiones precursoras del género testimonial: *Juan Pérez Jolote* y *Operación masacre* –editadas por Casa de las Américas en 1969 y 1970, respectivamente–. Walsh reunía en su trayectoria literatura y periodismo, novela y denuncia o documento; mientras que la obra de



Pozas, antropólogo, aportaba a la identidad del testimonio desde el punto de vista del diálogo que el género mantenía con prácticas discursivas extraliterarias. En cuanto a Roa, tenía una extensa trayectoria política -era, en el momento del certamen, Ministro de Relaciones Exteriores del gobierno cubano- y también de escritura vinculada con su actividad militante. Encarnaba, así, la voz autorizada de la política, ese ‘exterior’ de la literatura con el que el testimonio se relacionó en forma privilegiada.

Acerca de la premiación, la fundamentación emitida por el jurado y el análisis de las obras que resultaron galardonadas en 1970 demuestran que las cualidades literarias requeridas en la convocatoria efectivamente contaron como criterio importante de la evaluación, aunque a la vez llevan a pensar que el concepto de “calidad literaria” no se asoció a un significado unívoco en los juicios de valor sobre las obras testimoniales. En ese sentido, los textos que obtuvieron respectivamente el premio y la primera mención exponen cierta apuesta estética de elaboración formal: *La guerrilla tupamara* juega con la tensión narrativa y con las voces de los testimoniantes, mientras que *Girón en la memoria* apela al montaje -procedimiento que, según relató Víctor Casaus mucho después, Rodolfo Walsh caracterizó como cinematográfico-. En el caso de *Amparo: millo y azucenas*, que obtuvo segunda mención, la intervención del autor se limita a la edición de la voz de la testificante -como ocurría en *Juan Pérez Jolote*, *Biografía de un cimarrón* y *Manuela la mexicana*-. Los jurados premiaron el libro porque da testimonio de la vida de su protagonista “con sencillez y fino sentimiento”. En ese caso, entonces, la valoración de la calidad literaria no aparecería vinculada a una estimación del trabajo artístico del escritor sobre la forma del texto, sino más bien sugeriría una atribución de valor estético intrínseco a la oralidad popular.

Luego de la edición inaugural de 1970, y en las celebraciones subsiguientes del certamen durante la primera mitad de esa década, las figuras que oficiaron de jurados en la categoría Testimonio dan la pauta de la diversidad de tradiciones discursivas -literarias y no literarias- que recrea el género testimonial. Algunos de los jurados fueron escritores de testimonio o de no ficción: es el caso del colombiano Arturo Álope y también de algunos de los galardonados en la misma Casa de las Américas que pasaron a ser evaluadores, como ocurrió con Casaus, Gilio, Márcio Moreira Alves y Béjar Rivera. Otros jurados como Jorge Onetti, Luis Suárez y Jorge Timossi expresan el cruce entre literatura y periodismo que promueven ciertas expresiones del testimonio. Asimismo, la relación estrecha entre literatura y actividad intelectual y política, que se encuentra en la base de la institucionalización del género, se manifestó en la designación como evaluadores de ensayistas y personalidades ligadas a las políticas culturales, como en los casos de Agustín Pi y Nils Castro.



6. KAMCHATKA. En 1970 el primer premio recayó sobre *La guerrilla tupamara* (Maria Esther Gilio) y las menciones sobre *Girón en la memoria* (Víctor Casaus) y *Amparo: millo y azucenas* (Jorge Calderón). Se construían así tres ejes fundamentales que iban a definir buena parte del repertorio de los testimonios premiados: por una parte, el que distribuía entre testimonios sobre Cuba y sobre otras experiencias políticas en América Latina -así como temas etnográficos con matices políticos-; y por otra, el que diferenciaba los testimonios de radical actualidad que presentaban experiencias con potencial revolucionario para el futuro, y los que miraban hacia el pasado reciente, a través del paradigma de la memoria. En un recorrido por los testimonios premiados desde entonces ¿qué grandes ciclos, temas y preocupaciones se podrían detectar? ¿Podrían vincularse esos temas y ciclos con las preocupaciones generales y las relaciones de la Revolución y con las circunstancias políticas y sociales de América Latina?



JORGE FORNET. Supongo que en la decisión de aquel primer jurado hubo un deliberado propósito de atender esas diversas tendencias, de abrir el espectro y propiciar caminos. No es difícil, en efecto, detectar una relación bastante directa entre grandes acontecimientos y su reelaboración testimonial. No me atrevería a darlo por hecho, pero tengo la impresión de que a diferencia de la *otra* literatura, que con frecuencia se adelanta a discusiones que la sociedad solo abordará más adelante, el testimonio suele llegar después, a validar o impugnar discursos y debates previos.

LUISA CAMPUZANO. Me he detenido en otra ocasión en los ciclos que son, en primer lugar, los que marca la historia, lo más evidente, lo más relacionado con las circunstancias políticas y sociales de la región: está el ciclo tupamaro, está el ciclo chileno, está el testimonio nicaragüense, el centroamericano, el del cono sur... Todos ellos constituyen la mayoría. Otros temas y preocupaciones son los que se vinculan en cada momento -estamos hablando de

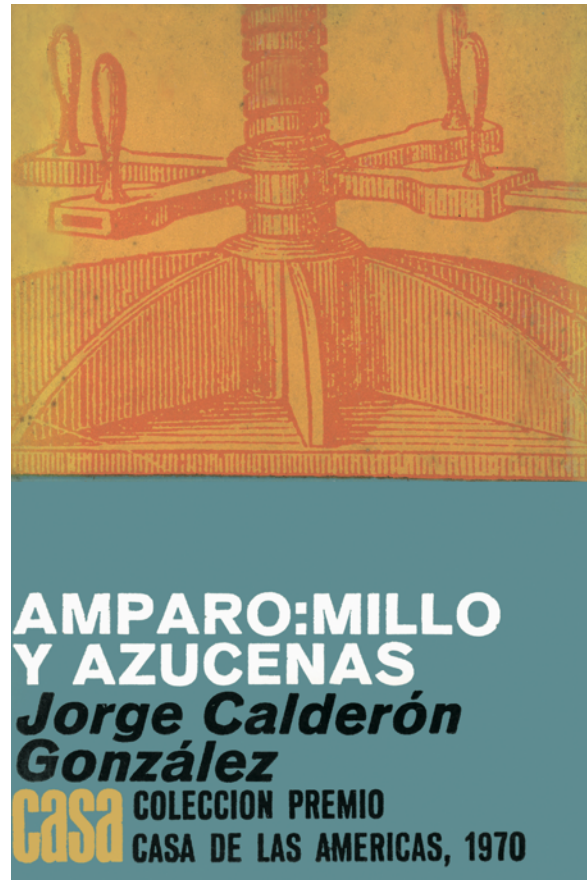
cuarenta y cinco años— no solo con esa historia política, sino con los conflictos referidos a la colonialidad del poder: étnicos, entre comunidades indígenas o negras; antiimperialistas, o relacionados con la historia reciente, sobre todo en el caso de autores cubanos.



VICTORIA GARCÍA. Debido a que las distintas prácticas de escritura que engloba el género testimonial tienen como característica común el objetivo de dar a conocer ciertos hechos de la realidad socio-política de América Latina, la conexión entre las obras presentadas y premiadas en el certamen Casa de las Américas, por un lado, y las derivaciones históricas del proceso latinoamericano, por otro, es estrecha. En este sentido, al recorrer las obras premiadas desde la creación de la categoría Testimonio, se observa el importante rol que el género desempeñó a lo largo de la década de 1970 en la denuncia internacional de las dictaduras en el Cono Sur, así como en la difusión de la resistencia y las luchas populares en los contextos dictatoriales. A estos procesos se refieren, de distintas maneras, las obras premiadas en 1972, 1973, 1977 y 1978: *Un grano de mostaza* de Márcio Moreira Alves, *Los subversivos* de Antonio Caso, *Cerco de púas* de Aníbal Quijada y *Días y noches de amor y de guerra* de Eduardo

Galeano. En la década de 1980, Centroamérica pasó a adquirir protagonismo, especialmente luego de que la Revolución Sandinista en Nicaragua brindara un nuevo aliento a las experiencias revolucionarias latinoamericanas. Así, en los ochenta varios premios se relacionan directamente con el proceso nicaragüense: *Corresponsales de guerra* de Fernando Pérez Valdes, *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* de Omar Cabezas y *La paciente impaciencia* de Tomás Borge —galardonados respectivamente en 1980, 1981 y 1989—. Por su parte, *Los días de la selva* de Mario Payeras y *Me llamo Rigoberta Menchú* de Elisabeth Burgos-Debray, premiados en 1980 y 1983, testimonian el proceso guatemalteco. A partir de los años 90, se observa un desplazamiento significativo: el foco del testimonio ya no se coloca tanto en acontecimientos del presente político latinoamericano, sino en la reflexión y revisión del pasado histórico más o menos reciente. Así ocurre en textos sobre la historia de Cuba como *El imperio de La Habana* de Enrique Cirules, *El sueño africano del Che. Qué sucedió en la guerrilla congoleña* de William Gálvez y *Rita Montaner* de Ramón Fajardo —que obtuvieron premios en 1993,

1995 y 1997-. En la misma línea, las experiencias militantes y las dictaduras de los años 70 en el Cono Sur, que protagonizaron los premios Casa en los primeros años de existencia de la categoría Testimonio, vuelven a aparecer, pero ahora en clave de rememoración o reminiscencia. De esa serie son ejemplos: *Oblivion* de Edda Fabbri, *Mañana es lejos (memorias verdes de los años rabiosos)* de Eduardo Rosenzvaig, *Su paso* de Carlos Bishoff y *La sombra del tío* de Nicolás Doljanin -premiados sucesivamente entre 2007 y 2013-.

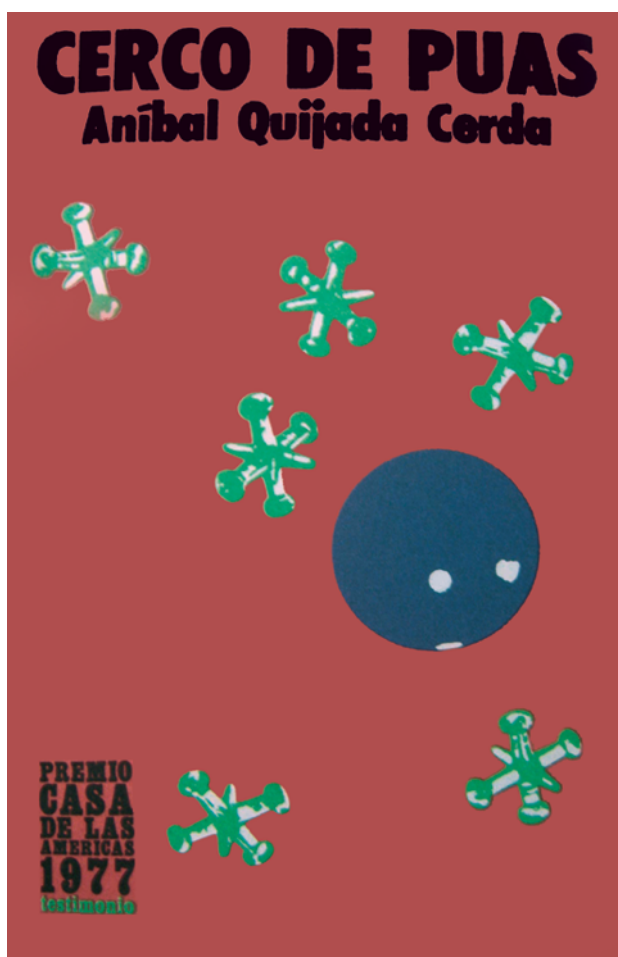


7. KAMCHATKA. Durante los años setenta y ochenta el Premio Testimonio tuvo un rol fundamental en la dinamización de la producción literaria en Cuba y América Latina. En términos globales, ¿cuál ha sido el efecto fundamental del premio en los campos culturales cubano y latinoamericano?

JORGE FORNET. Creo que fue Zhou Enlai el que, cuestionado sobre el significado de la Revolución francesa, respondió: “¿Cómo saberlo? Es demasiado reciente”. De todos modos, arriesgo la idea de que la reciente eclosión de la crónica latinoamericana, si bien cuenta con una ilustre prosapia que se remonta al siglo XIX, tenga un anclaje también en lo que el testimonio le aportó, a partir de los años setenta, a la literatura latinoamericana.

LUISA CAMPUZANO. De acuerdo con cómo entiendo la pregunta puedo ofrecer dos respuestas. En relación con Cuba fue fatal, todo el que tenía algo que contar decidió escribir testimonios y las instituciones que patrocinaban concursos literarios rápidamente introdujeron esta especie en sus convocatorias. De modo que, con excepciones, por supuesto, los escritores con pretensiones estéticas se mantuvieron al margen. Lo que no quiere decir que no se hayan escrito importantes y hasta fastuosos textos testimoniales, pero la medianía prevaleció y en buena medida clausuró este camino para las generaciones más jóvenes. Seguramente me equivoco, pero pienso que nadie menor de 60 años ha escrito un testimonio en Cuba.

En el caso latinoamericano creo que fue el más importante canal para dar a conocer la realidad de las dictaduras y su enfrentamiento, para denunciarla durante su curso y después. Esto es lo más importante. Pero, por otra parte, no deja de ser de interés el hecho de que el testimonio haya proporcionado pautas o paradigmas a la literatura *stricto sensu*, como lo ha visto Elzbieta Sklodowska en *Crónica de una muerte anunciada* (1981) de García Márquez, e *Historia de Mayta* (1984) de Vargas Llosa; o en *El Padre Mío* (1989) de Diamela Eltit, singularísimo “testimonio de la disidencia”, según Marcela Prado.



VICTORIA GARCÍA. La valorización de la literatura testimonial impulsada desde Casa de las Américas constituyó una apuesta por resignificar la noción de literatura, a partir de la incorporación de una serie de prácticas de escritura de las cuales no daban cuenta las categorías genéricas tradicionales. Si en los primeros años setenta esa apuesta expresó la radicalización política de ciertos actores del campo cultural latinoamericano, radicalización que no dejaba de constituir una exigencia con que se pretendía ordenar la producción artística desde la dirigencia revolucionaria, hoy es posible visualizar efectos productivos para la cultura latinoamericana. En efecto, interpretada sin sectarismos, la creación del testimonio da lugar a una ampliación del campo de la literatura y posibilita una apertura hacia nuevas formas de producción literaria. La reivindicación de las potencialidades estéticas de la narrativa factual, frente al lugar canónico de la ficción en la historia de la institución literaria, es un corolario importante de dicha apertura. Hoy es otro género de la narrativa factual, la crónica, el que protagoniza un auge literario, en Latinoamérica y más allá de la región, como lo demuestra el último Premio Nobel de literatura, concedido a la cronista Svetlana Alexievich. En América Latina, el creciente interés que ha despertado la crónica no puede explicarse sin considerar el impulso que el testimonio recibió en América Latina desde los años 70, con el rol de Casa de las Américas como promotor cultural del género.

8. KAMCHATKA. Entre los textos premiados y editados en la categoría de testimonio por Casa de las Américas, ¿cuáles han sido en su opinión los títulos más influyentes? ¿en qué sentido lo han sido?

JORGE FORNET. Elijo algunos representativos: *La guerrilla tupamara* (1970), de la uruguaya María Esther Gilio, por su papel pionero en la legitimación del género; *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* (1982), del nicaragüense Omar Cabezas, paradigmático en su relación con un proyecto revolucionario; *Me llamo Rigoberta Menchú* (1983), de Elizabeth Burgos, tal vez el más reconocido de todos los premiados por la Casa, y que contribuyó a proyectar internacionalmente a su protagonista; *Wadubari* (1991), del brasileño Marcos A. Pellegrini, pertinente denuncia que adelantó el debate sobre los atropellos contra el pueblo yanomami; y *La isla de Morgan* (2003), del colombiano José Alejandro Castaño Hoyos, acertada indagación en la línea de la crónica contemporánea.

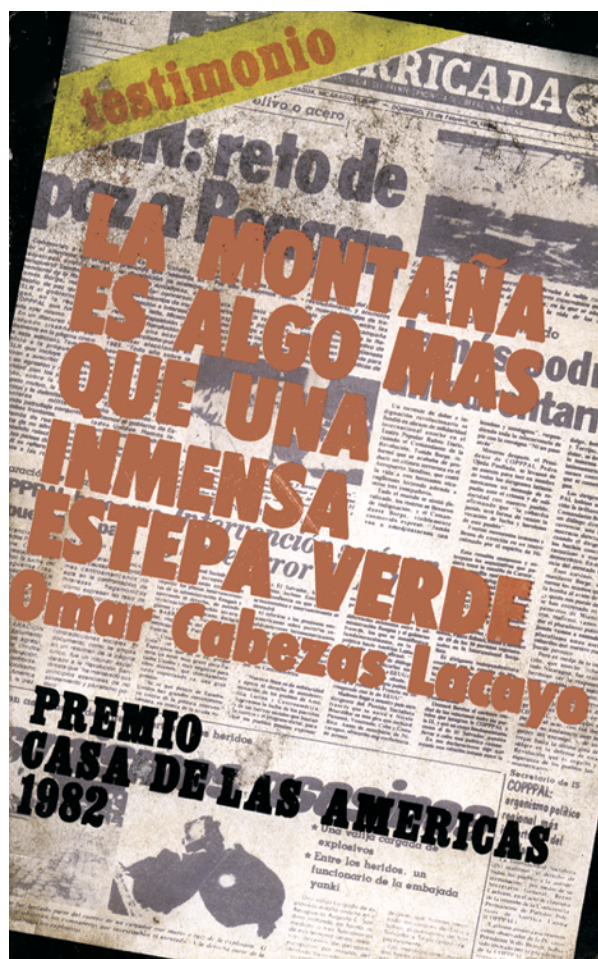
LUISA CAMPUZANO. ¿Quién duda de que el más conocido, influyente y también debatido es *Me llamo Rigoberta Menchú...*, de 1983? Añado en orden cronológico *La guerrilla tupamara*, 1971, de María Esther Gilio; *Días y noches de amor y de guerra*, 1978, de Eduardo Galeano; *Huillca: habla un campesino peruano*, 1974, de Hugo Neira; *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*, 1982, de Omar Cabezas; *Mi general Torrijos*, 1987, de José de Jesús Martínez; *Wadubari*, 1991, de Marcos Pellegrini; *El imperio de La Habana*, 1993, de Enrique Cirules; y *Oblivion*, 2007, de Edda Fabbri.

Recurro frecuentemente al WorldCat porque allí puedo ver a cuántas lenguas ha sido traducido un texto, cuántas editoriales de cuántos países lo han publicado. Y en ocasiones como estas, en que el objeto de estudio o de análisis son los testimonios premiados por la Casa de las Américas, me parece un índice objetivo, porque las grandes editoriales o,



mejor, el mercado editorial no suele ocuparse de textos cuya venta, cuyo valor comercial está determinado por su potencialidad política, de comunicación y de dinámica social. En las actas del congreso celebrado el año pasado en Gargnano<sup>1</sup> me entretengo en describir la suerte editorial de muchos de estos testimonios premiados por la Casa.

VICTORIA GARCÍA. *Me llamo Rigoberta Menchú* es, de los textos premiados en Casa en la categoría Testimonio, el que más difusión ha alcanzado dentro y fuera de América Latina. Como es sabido, el texto despliega la historia de vida de Menchú que esta contó a la antropóloga Elisabeth Burgos-Debray, y que Burgos corrigió y editó. El libro se inserta, pues, en lo que para 1983 -año en que obtuvo el premio- ya podía considerarse la vertiente etnográfica del género testimonial, practicada antes por autores que mencionamos como Ricardo Pozas, Miguel Barnet, Aída García Alonso, Jorge Calderón González, y también por otros como el peruano Hugo Neira Sánchez en *Huillca: habla un campesino peruano* -premiado en Casa en 1974- y como la brasileña Moema Viezzer en *Si me permiten hablar* (1977). En este sentido, el texto de Menchú-Burgos no plantea innovaciones desde el punto de vista literario. Su amplia difusión se debió a su contenido político e histórico, ligado a la figura de Rigoberta como encarnación ejemplar de toda la resistencia campesina e indígena en Latinoamérica. Esa ponderación facilitó el ingreso del libro a los círculos académicos estadounidenses, lo cual constituyó a la vez un punto de partida para la propagación del testimonio como objeto de la crítica literaria académica. De hecho, el rol de la academia estadounidense fue central en la elevación de *Me llamo Rigoberta Menchú* al rango de expresión canónica del género testimonial.



<sup>1</sup> *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en América Latina. I Congreso internacional de Literatura y Derechos Humanos*, que tuvo lugar en Gargnano, entre el 29 de junio y el 4 de julio de 2015, dirigido por Emilia Perassi y Laura Scarabelli.

Otro texto premiado como testimonio en Casa de las Américas que alcanzó una difusión considerable es *Días y noches de amor y de guerra*, de Eduardo Galeano, galardonado en 1978. El texto plantea un recorrido por las luchas de liberación latinoamericanas, apelando a la prosa poética y a la inestabilidad de las fronteras entre hecho y ficción. En esta línea, la apuesta estética del libro desborda en forma deliberada los límites que impondría al género testimonial el objetivo de denuncia eficaz de ciertos sucesos políticos. Significativamente, ese mismo juego con los límites del género impacta en los modos de recepción de la obra de Galeano: se lo suele recordar menos como testimonio que como crónica novelada o colección de prosas breves, en el polo opuesto del texto de Burgos-Debray, que fue encumbrado como ejemplar paradigmático del testimonio latinoamericano.



9. KAMCHATKA. En varias décadas de premio, muchas habrán sido las decisiones controvertidas y polémicas. ¿Cuáles han sido, en su opinión, las controversias más interesantes generadas en torno al premio?

JORGE FORNET. Más allá del posible y extenso anecdotario, de reiteradas discusiones en torno al *qué* y al *cómo*, prefiero recordar un ejemplo. El 1997 se produjo una larga discusión alrededor de dos obras cubanas. A la postre, el jurado decidió premiar por unanimidad *Rita Montaner (testimonio de una época)*, de Ramón Fajardo Estrada, en lugar de *Reyita, sencillamente*, de Daysi Castillo Rubiera. Aunque reconocía los valores de esta –a la que otorgaría mención–, el jurado la leyó como una prolongación, una versión femenina, por decirlo así, del *Cimarrón* de Barnet. Sin embargo, los estudios y lecturas que el libro ha generado revelan que lejos de volver sobre un camino trillado, *Reyita* abría nuevos rumbos.

LUISA CAMPUZANO. Controversia como tal, no recuerdo ninguna. Hubo premios que tuvieron un marcado sesgo político o que se concedieron a personalidades políticas por ese deseo de agradar o de participar políticamente que a veces compromete el trabajo de los jurados, en cualquier lugar del mundo, ya sea la Casa de las Américas o el Premio Princesa de Asturias. La historia literaria y la historia del premio los ha dejado a un lado. Creo que si no fuera por el libro de Inés Casañas y de Jorge Fonet, nadie los recordaría.

VICTORIA GARCÍA. Como lo señalan Inés Casañas y Jorge Fonet en sus palabras preliminares a la *Memoria* del Premio, la historia del certamen literario Casa de las Américas incluye la de los “grandes derrotados”: textos que los jurados inexplicablemente dejaron afuera de la premiación, o a los que otorgaron un reconocimiento desproporcionado respecto de sus cualidades literarias. Estas decisiones controvertidas responden a arbitrariedades flagrantes y/o a relaciones de fuerza que se establecen entre los jurados, pero también al hecho de que, como ya sugerimos, la ‘calidad literaria’ no es un concepto absoluto que se puede aplicar de modo infalible sobre los textos, sino una categoría de juicio de valor, que no deja de remitir a posicionamientos –históricamente situados– sobre lo que es y debe ser lo literario. Así, las tensiones involucradas en la atribución de valor literario a unos textos y no a otros están presentes no solo en el premio Casa, sino en cualquier concurso literario.

En lo que hace en particular a la categoría Testimonio del certamen Casa, un tipo diferente de polémicas reviste especial interés. Se trata de controversias tejidas en torno a obras galardonadas en el premio, que aportan a la reflexión sobre el sentido social del testimonio y que se vinculan, en particular, a las tensiones que se plantean entre la verdad perseguida y pretendida por el género, por un lado, y ciertos fines políticos e ideológicos frente a los cuales dicha verdad puede resultar conveniente o inconveniente, por otro.

En esa línea, una primera controversia significativa es la que se generó en torno de *Condenados del condado*, de Norberto Fuentes, obra premiada en Casa en 1968. Si bien se trata de un libro de cuentos, tenía cierto anclaje testimonial: se centraba de la lucha contra bandidos anticastristas en las montañas del Escambray, y Fuentes lo había escrito luego de actuar como corresponsal en ese proceso. De hecho, el dictamen del jurado destacaba que el autor tenía “una experiencia directa de su material narrativo”. Tanto el volumen de relatos como la premiación generaron rechazo en la dirigencia política cubana, pues se consideró que el texto exponía una imagen de la guerrilla contraproducente a la hora de exaltar el imaginario revolucionario. El episodio de *Condenados del condado* interesa porque forma parte del contexto previo a la institucionalización del testimonio, y porque la polémica se generó en relación con el sentido que el texto atribuía a cierta historia real, aunque la forma que el escritor había elegido para contarla fuese ficcional.

Un caso menos conocido que el del libro de Fuentes, pero relevante en relación con el premio al testimonio, es el de *Girón en la memoria*, de Víctor Casaus. Eduardo Heras León cuenta en sus reflexiones sobre el Quinquenio Gris que, en ese período, el texto de Casaus fue excluido de las opciones de consulta de la Biblioteca Nacional de La Habana, por ser considerado contrarrevolucionario -para Heras, en cambio, el libro era literatura revolucionaria, “solo que más profunda y compleja”-.

Finalmente, una controversia resonante en torno de un libro premiado como testimonio en Casa es la que se suscitó en relación con *Me llamo Rigoberta Menchú*, a partir de la publicación del libro de David Stoll, *Rigoberta Menchú y la historia de todos los guatemaltecos pobres* (1999). El libro, como se sabe, introduce un cuestionamiento sobre la veracidad histórica del relato de Menchú acerca de la insurgencia y la conainsurgencia en Guatemala. La polémica que desató el texto de Stoll en la crítica académica puso de relieve múltiples interrogantes y tensiones que atraviesan al género testimonial. Entre esos interrogantes, lo que interesa destacar aquí es que el argumento del antropólogo contenía un llamado de atención sobre los usos del testimonio de Menchú, esto es, sobre un dispositivo de reconocimiento y exaltación de su discurso que interpretaba la historia de la líder guatemalteca según una serie de objetivos políticos e ideológicos dados. En ese sentido, Stoll señala que el libro ganó el premio Casa de las Américas porque era funcional a los fines del Ejército Guerrillero de los Pobres y que, a la inversa, el otorgamiento del premio Nobel de la Paz a Menchú tuvo como condición la omisión del hecho crucial de que su libro defiende la violencia como forma legítima de la lucha política. Así, uno de los núcleos del debate suscitado a partir del libro de Stoll es la cuestión de la disputa interpretativa, integrada a la vez dentro de una disputa de poder. Esa cuestión es central en un género como el testimonio donde, con frecuencia, la misma instancia de escritura es una interpretación de la voz de los subalternos, que en absoluto es neutral, pues responde a ciertos fines político-ideológicos y estéticos del autor -y no simplemente a una actuación ingenua del “letrado solidario”, como se sugería en ciertas

aproximaciones críticas al testimonio a comienzos de los 90-. En cuanto al premio Casa de las Américas, lo significativo es que la misma relación estrecha entre producción y (re)interpretación, entre el testimonio y sus usos políticos e ideológicos, es constitutiva de los concursos literarios, donde el reconocimiento de ciertos textos como valiosos es condición de su edición y, con ello, de su (re)producción y circulación como obras en la institución literaria. Volvemos, así, al comienzo: lo que aparece nuevamente son los juicios de valor que, guiados por ciertos posicionamientos sobre lo literario, establecen, en el caso de *Me llamo Rigoberta Menchú* o en cualquier otro, cuáles son los textos que merecen ser premiados.

Las polémicas generadas en torno a las obras galardonadas en el premio Casa son un material importante para comprender las significaciones del género en las distintas etapas de su historia. No se trata de simples episodios esporádicos de debate cultural e ideológico: más aún, dan cuenta del carácter constitutivamente polémico -subjetivo y posicionado- de la verdad que postula para sí el discurso testimonial, así como de las apreciaciones de los actores políticos y culturales que leen y reproducen el testimonio, otorgando mayor o menor legitimidad a dicha verdad.

10. KAMCHATKA. En general, el testimonio en América Latina ha tenido un rol de oposición y antagonismo con respecto a las versiones oficiales de la realidad social y política difundidas desde el Estado. Sin embargo, en Cuba puede decirse que el testimonio ha formado parte, en buena medida, de una política cultural de Estado. ¿Cómo ha gestionado el Premio Casa de las Américas ese desajuste entre el rol posible del testimonio en Cuba y en el resto de América Latina?

JORGE FORNET. En principio no creo que tal ‘desajuste’ se planteara como conflicto. No había nada raro en que el género revolucionario por antonomasia, el destinado a contribuir al anhelado cambio político y social, cumpliera funciones distintas en países diferentes: los que debían hacer la revolución y aquel que ya la había alcanzado. Lo mismo podría decirse, por ejemplo, del cine documental o de la canción protesta, que forman parte del marco en que se consolidó el género. Sin embargo, a partir de la década del noventa, con la abrupta sacudida vivida en Cuba, y sus consecuencias, se modificó también la función de la literatura testimonial cubana. Algunas muestras de ella circulan entre nosotros, y más de una ha sido publicada por el Centro Pablo de la Torriente Brau, que desde hace varios años organiza un Premio para obras de carácter testimonial.

LUISA CAMPUZANO. Creo que en relación con Cuba ha sido así. No porque el Premio se lo haya propuesto, sino porque quienes han enviado libros o quienes han premiado, concursantes o jurados, lo han determinado con sus textos o sus decisiones. Por otra parte, no creo que le competa a la Casa abordar ese desajuste posible entre el rol del testimonio en Cuba y en la América Latina. Tampoco creo que quienes convocan al Premio Goncourt se dediquen a abordar el desajuste entre los autores franceses de larga data o los de otro origen que en las últimas décadas se han alzado con el preciado galardón.

VICTORIA GARCÍA. El desajuste entre el rol del testimonio en la experiencia cubana y en el resto de Latinoamérica debe entenderse en relación con un desfase cultural y político más amplio, vinculado al lugar de Cuba como “isla revolucionaria”: faro de la Revolución latinoamericana en los años 60-70 - porque, como decía el Che, no debía ser excepción sino vanguardia- y, posteriormente, baluarte regional del socialismo como política de Estado. La singularidad de la experiencia cubana en América Latina fue asumida como condición de la fundación de la Casa de las Américas, especialmente porque su correlato indeseable era el aislamiento -en un contexto de hostilidad internacional contra Cuba, encabezada por la política exterior estadounidense-. En esa línea, el premio literario de Casa fue una iniciativa central dentro del intento del organismo cultural por tender puentes recíprocos entre la isla y otros países del continente, pues la celebración del certamen genera condiciones para la construcción de lazos entre escritores latinoamericanos. En lo que hace en particular a la categoría Testimonio, esta tiene la característica de preservar el espíritu revolucionario que dio origen a Casa de las Américas, en la apuesta

por dar visibilidad y legitimidad a un tipo de literatura en la cual tienen un rol central las experiencias ligadas a la cultura de izquierdas y a los procesos de resistencia y lucha popular en América Latina. En este sentido, la política del Estado cubano que promueve el testimonio dentro y fuera de Cuba es precisamente una manera de acortar la distancia cultural y política entre la isla y otros países latinoamericanos, en los que el testimonio forma parte de una cultura contestataria a los discursos oficiales. Ahora bien: habría que ver, al mismo tiempo, hasta qué punto puede establecerse una asociación directa del testimonio con la cultura oficial en Cuba, por un lado, y con la cultura contestataria en el resto de América Latina, por otro. Acerca de este tema, el caso argentino resulta significativo. En los últimos años, el testimonio se ha expandido notablemente, en especial a partir de un cambio en las condiciones de producción del discurso sobre el pasado reciente, al que dieron lugar las políticas de memoria, verdad y justicia del gobierno kirchnerista. A ese auge del testimonio siguieron críticas a la proliferación testimonial y a la legitimidad ganada por el género, emitidas desde ciertos sectores del campo literario. Una expresión clara de ello son reflexiones que Beatriz Sarlo planteó en su polémico libro *Tiempo pasado*. Pero, además, la misma producción literaria puso en escena la crítica. Lo vemos, por ejemplo, en cierta narrativa producida por hijos de desaparecidos en la última dictadura militar, como la ficción de Félix Bruzzone -*76* y *Los topos* (2008)-, o la autoficción testimonial de *Diario de una princesa montonera. 110% verdad* de Mariana Eva Perez (2012). Significativamente, muchas de las críticas al testimonio se asociaron a una mirada desconfiada sobre la centralidad del género testimonial en el discurso oficial sobre los derechos humanos. Desde esta perspectiva, y salvando las evidentes distancias con el caso cubano, también en Argentina el testimonio ha aparecido, en cierto sentido, como un componente de la cultura oficial.

11. KAMCHATKA. Cuarenta y cinco años después de la creación del premio, la función y la naturaleza del testimonio ha cambiado de un modo sustancial. ¿Cuál puede ser hoy la función del testimonio en las sociedades y culturas latinoamericanas? ¿Qué tipo de textualidad o práctica cultural actual podría desempeñar un rol análogo, en nuestra realidad, al que desempeñaron los testimonios ya clásicos en los sesenta, setenta y ochenta?

JORGE FORNET. Del mismo modo que géneros ‘menores’ como el policial han impactado de manera decisiva en la literatura y el cine contemporáneos –no solo en aquellos que tematizan historias policiales, sino también mediante recursos narrativos que han permeado las formas de contar–, el testimonio ha dejado huella. No dudo de que la mencionada eclosión de la crónica, o la abundancia de eso que se conoce como ficciones del yo, esté asociado con su existencia. En tal caso, la función del testimonio estaría hoy relacionada sobre todo con la tendencia al uso de la primera persona y la mezcla más o menos obvia entre realidad y ficción. Ello es especialmente visible en las escrituras que aprovechan las ventajas de internet, y las facilidades que ese canal ofrece –con frecuencia hasta la banalización– para *dar testimonio*. Tengo la sensación, sin embargo, de que ha caído en desgracia un elemento clave del testimonio clásico: su vocación para hacer hablar al otro, y más aún a ese otro que ocupa un lugar desventajoso en la escala social. No suele hablarse ya en términos de clases sociales, y los pobres, cuando aparecen, suelen hacerlo como telón de fondo, o para explotar el morbo o la conmiseración; raramente para proponer un proyecto emancipador. Pero el testimonio, desde luego, no es responsable de eso.

LUISA CAMPUZANO. No soy vidente ni profeta. La suerte infinita que nos deparaban la literatura y las demás manifestaciones de la cultura consistía en su obediencia a los más inesperados impulsos, pero siempre dentro de determinados límites y de acuerdo o en previsible contradicción con códigos específicos. En lo adelante, con la preponderancia de lo audiovisual, imagino que lo que ha sido el contenido, la razón de ser del testimonio encontrará –ya encuentra– expresión en otros medios, en instalaciones y performances, en blogs, en comics... Pero de que va estar presente, seguro que sí lo está. Los derechos humanos conculcados no han sido solo los de los padres, los de los abuelos, sino también los de los hijos, los de los nietos que en distintos formatos también están dando testimonio.

En el último premio Casa, como de costumbre, hubo paneles de jurados de distintos géneros, y en el de teatro se produjo algo semejante a lo ocurrido en 1969. Ya no se puede pensar en dramaturgia con el carácter canónico, casi aristotélico con que se concebía. Los textos escénicos son eso, escénicos, son colectivos, se escriben –ellos sí– con el cuerpo. ¿El premio de teatro tendrá que modificar su concepción? ¿Cómo se hará? ¿Estamos todos, la Casa, los dramaturgos (que los hay tradicionales y muy buenos), los jurados, preparados para ello? Como de costumbre, me salí del tema... Pero no puedo vivir sin excursos.

VICTORIA GARCÍA. El testimonio surgió, en buena parte, en busca de la verdad: como apuesta por dar a conocer ciertos hechos de la realidad política latinoamericana, para producir concientización y contra-información en un momento en que las luchas revolucionarias en América Latina se encontraban en una encrucijada. Hoy, más de cuatro décadas después, la búsqueda de la verdad sigue siendo una potencialidad ineludible del género testimonial. Si bien el mundo contemporáneo es muy diferente de aquel en que tuvo lugar la institucionalización inicial del género, las clases dominantes no han dejado de ejercer el poder en el plano crucial de la cultura, de los discursos y de la producción de subjetividades - más bien, han perfeccionado sus métodos de control, de fijación de agenda y de manipulación de la información-. Por eso es importante que el testimonio persista en apelar a la verdad. Sin embargo, la ya extensa experiencia de discusiones sobre el género enseña que aquella apelación no puede realizarse en términos absolutos ni dogmáticos. Se trata, en cambio, de buscar la verdad en su complejidad y con sus paradojas, indisociables de la complejidad de los procesos sociales y del lenguaje que intenta nombrarlos. En efecto, algunas expresiones recientes de la literatura testimonial exponen el carácter complejo de la verdad, sin caer en el extremo del relativismo apolítico y paralizante. Así ocurre, por ejemplo, en *Diario de una princesa montonera. 110% verdad* de Mariana Eva Perez -que ya mencionamos- y en *Tucho. La "Operación México" o lo irrevocable de la pasión* de Rafael Bielsa (2014). Más allá de las fronteras del testimonio, pero dentro de la narrativa factual, ciertas crónicas han logrado conjugar cierto espíritu de denuncia del testimonio con una mirada perspicaz y atrevida sobre distintos aspectos de la marginalidad social en Latinoamérica -*La esquina es mi corazón*, de Pedro Lemebel (1995), es un buen ejemplo de ello-. Y, si se trata de la búsqueda de la verdad, también la ficción, como lo ha señalado Juan José Saer en *El concepto de ficción*, tiene mucho que aportar. En el caso de la Argentina, por ejemplo, donde la dictadura de 1976-1983 ha constituido un tema central de la literatura testimonial contemporánea, la ficción ha permitido poner en escena lo que el testimonio por sí solo no puede contar, como la voz de los represores y sus cómplices que, en el mundo real de los procesos de memoria, verdad y justicia, son precisamente los que no están dispuestos a hablar. Esto se observa en novelas como *Villa* de Luis Guscán (1996) y *Dos veces junio* de Martín Kohan (2002), pero también en textos testimoniales que han recurrido a la ficción en la narración de hechos vinculados al terrorismo de Estado, como *Recuerdo de la muerte* de Miguel Bonasso (1984) y *La Escuelita* de Alicia Partnoy (1986). En efecto, el anti-dogmatismo del testimonio contemporáneo no solo concierne al estatuto de la verdad que propugna, sino también a un uso del género desacralizador y anti-dogmático, que introduzca la transgresión de los límites genéricos como factor de la creación artística, pero que además cuestione el reduccionismo que implica asociar en forma biunívoca -de manera más o menos deliberada- literatura latinoamericana a literatura testimonial. En efecto, si el testimonio fue institucionalizado como género en Latinoamérica,

su aporte en relación con la importancia de la verdad en la literatura y en las artes, no corresponde en forma exclusiva a los latinoamericanos, sino que es patrimonio de la cultura universal.



Eduardo Galeano y Luisa Campuzano en conversatorio con el autor en 1987.



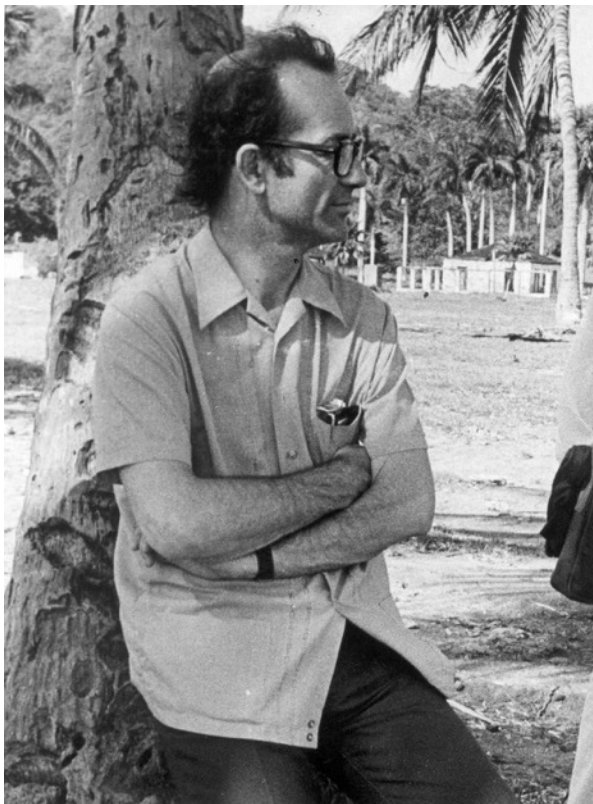
**Lista de premios, jurados y documentación gráfica del Archivo de Casa de las Américas<sup>2</sup>**

1970

Premio: María Esther Gilio. *La guerrilla tupamara*. (Uruguay).

Menciones: Jorge González Calderón. *Amparo: millo y azucenas* (Cuba) y Victor Casás. *Girón en la memoria* (Cuba).

Jurado: Rodolfo Walsh (A), Ricardo Pozas (Mex), Raúl Roa (Cu ).



Rodolfo Walsh y Ricardo Pozas durante su estancia en Cuba como jurados del premio.

---

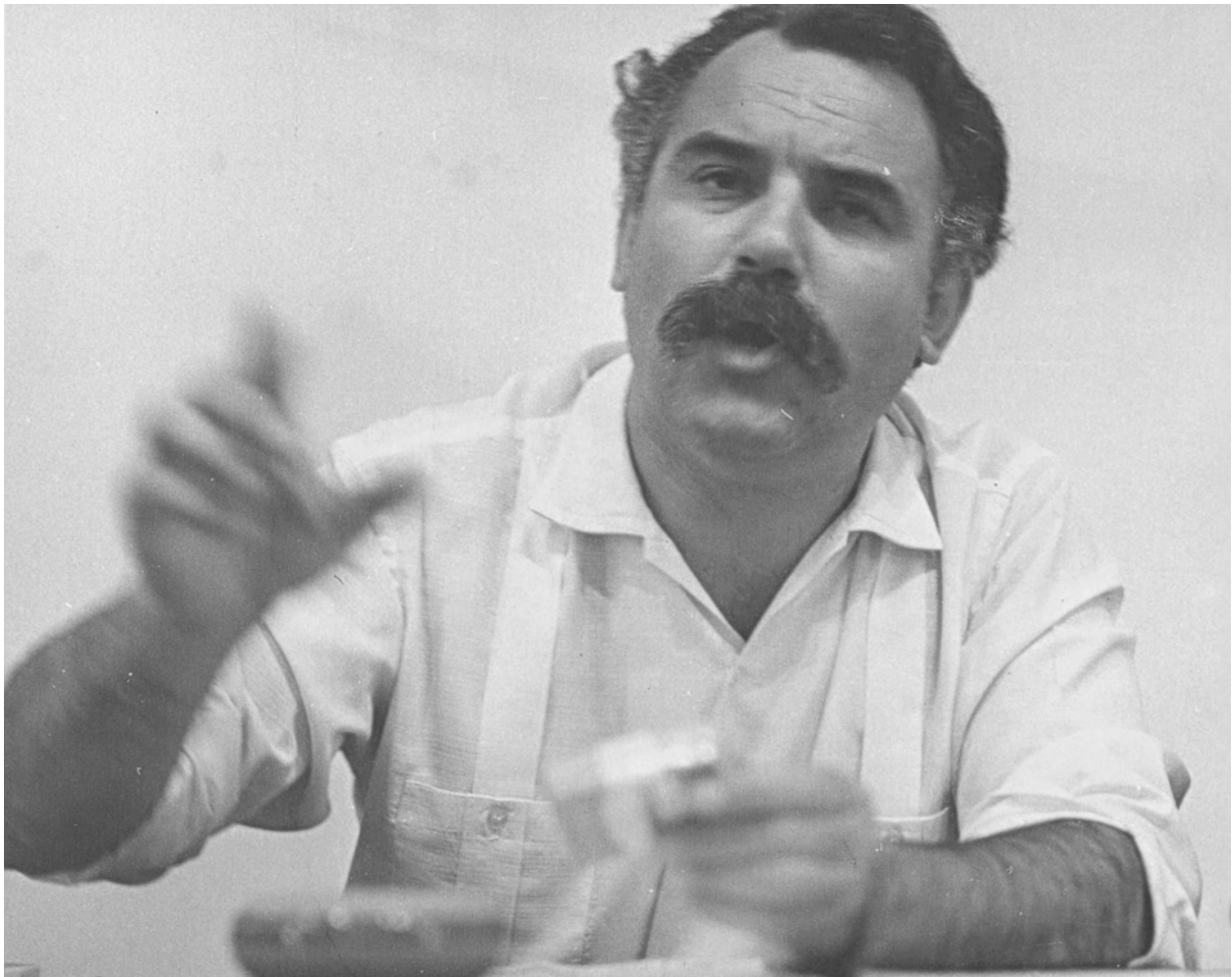
<sup>2</sup> La documentación gráfica pertenece a los archivos de Casa de las Américas y ha sido facilitada a *Kamchatka. Revista de análisis cultural* por Luisa Campuzano. Queremos mostrar nuestro agradecimiento y nuestra deuda tanto con la institución como con la doctora Campuzano por permitirnos reproducirlas en el contexto de esta discusión.

1971

Premio: desierto.

Mención: Rogerio Moya y Renato Recio. *En el año más largo de la historia* (Cuba).

Jurado: Víctor Casás (Cu), David Viñas (A), Octavio Getino (A), María Esther Gilio (U), Agustín Pi (Cu).



David Viñas como jurado del premio.

1972

Premio: Márcio Moreira Alves. *Un grano de mostaza (El despertar de la revolución brasileña)* (Brasil).

Mención: Rigoberto Cruz Díaz. *Muy buenas noches, señoras y señores...* (Cuba).

Jurado: José Antonio Benítez (Cu ), Jorge Onetti (A), Winston Orillo (Per).



1973

Premio: Antonio Caso. *Los subversivos*. (Brasil).

Mención: Filomena Grieco y Carlos Rovira. *Uruguay, viernes 14 de abril de 1972*. (Uruguay) y Rigoberto Cruz Díaz. *Guantánamo Bay*. (Cuba).

Jurado: Marcio Moreira Alves (Br), Héctor Béjar (Per), Nils Castro (Pa), Hugo China (Cu), Pedro Martínez Pires (Cu).



Héctor Béjar y Marcio Moreira Alves durante su estancia en Cuba.

1974

Premio: Hugo Neira. *Huillca: habla un campesino peruano.* (Perú).

Jurado: Francisco Moncloa (Per), Marta Rojas (Cu), Luis Suárez (Mex), Jorge Timossi (Cu-A).



Huillca en Casa de las Américas.

1975

Premio: Raúl González de Cascorro. *Aquí se habla de combatientes y bandidos*. (Cuba).

Jurado: Arturo Alape (Co), René Zavaleta Mercado (Bo), Héctor P. Agosti (A), Enrique Cirules (Cu), Luis Cardoza y Aragón (Gua).



Jurado del premio Testimonio de 1975.

1976

Premio: desierto.

Jurado: Liliam Jiménez (ES), Nuria Nuiry (Cu), Gérard-Pierre Charles (Ha), Carlos Rincón (Co), Marta Rojas (Cu).

1977

Premio: Aníbal Quijada. *Cerco de púas*. (Chile).

Jurado: Iverna Codina (A), Jaime Galarza (Ec), Héctor Mujica (V), Enrique Santos Calderón (Co), Alfredo Viñas (Cu).



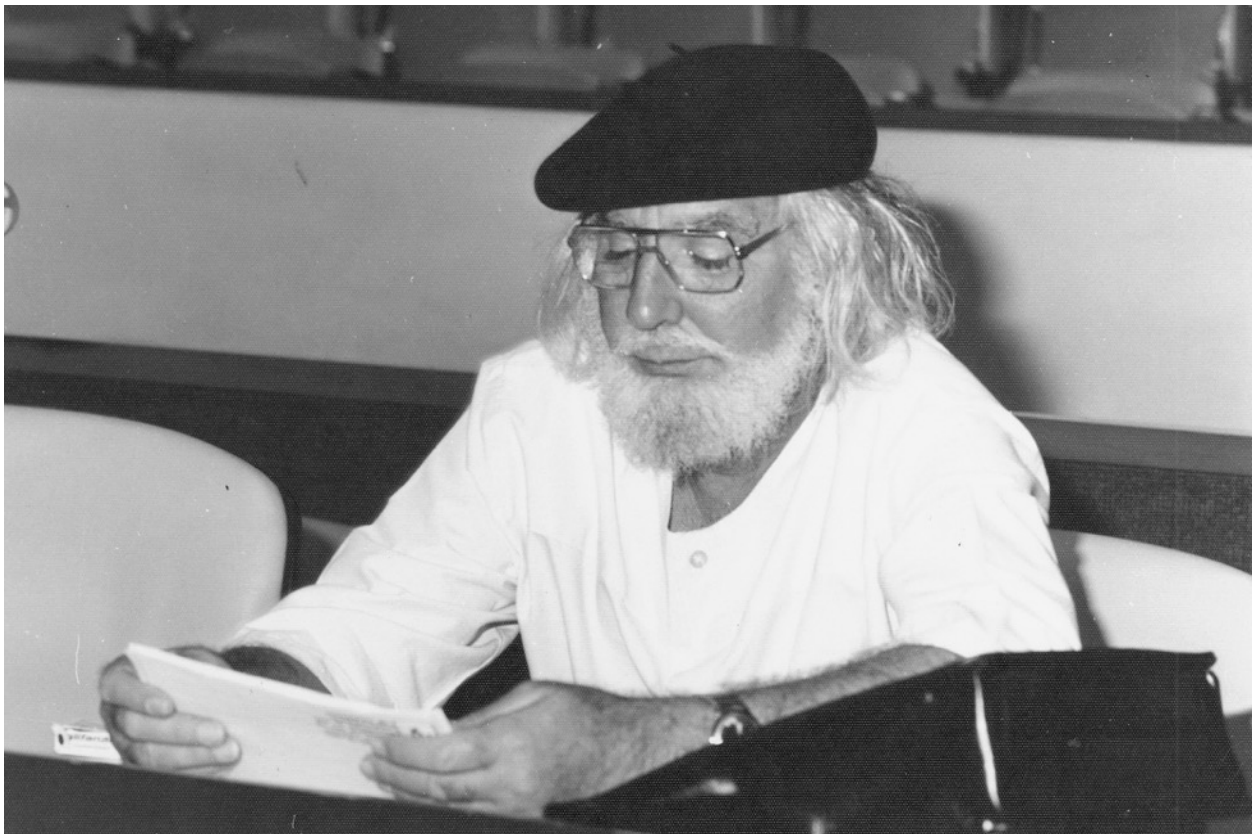
Jurado premio Testimonio 1977.



1978

Premio: Eduardo Galeano. *Días y noches de amor y de guerra* (Uruguay) y Marta Rojas. *El que debe vivir*. (Cuba).

Jurado: José Vicente Abreu (V), Luis Báez (Cu), Ernesto Cardenal (Nic), Socorro Díaz (Mex), Fernando Morais (Br), Rodolfo Puiggrós (A).



Ernesto Cardenal durante su estancia en Cuba.

1979

Premio: desierto.

Jurado: Federico Álvarez (Es), Orlando Castellanos (Cu), Miñi Seijo Bruno (PR), Hugo Tolentino (RD).

1980

Premio: Mario Payeras. *Los días en la selva*. (Guatemala).

Jurado: Gioconda Belli (Nic), Nils Castro (Pa), Marta Harnecker (Ch), Manuel Maldonado Denis (PR), Francisco V. Portela (Cu).



Gioconda Belli (arriba) y Manuel Maldonado (abajo) durante su estancia como jurados del premio.

1981

Premio: Fernando Pérez Valdés. *Corresponsales de guerra. (Cuba).*

Finalista: Miguel Barnet. *Gallego. (Cuba).*

Jurado: José Antonio Benítez (Cu), Ernesto Cardenal (Nic), Víctor Casás (Cu), Eduardo Galeano (U).



1982

Premio: Omar Cabezas. *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*. (Nicaragua).

Recomendaciones: Alfonso Hernández. *León de piedra (testimonios de la lucha de clases en el Salvador)* (El Salvador) y Osvaldo Rodríguez. *Cantores que reflexionan (notas para una historia personal de la nueva canción chilena)*. (Chile).

Jurado: Fernando Butazzoni (U), Roberto Díaz Castillo (Gua) José Antonio González (Cu), Pedro Jorge Vera (Ec).



Fernando Butazzoni en Casa de las Américas, junto a Miguel Barnet, Roberto Fernández Retamar, Armando Hart y Luisa Campuzano, en 1990.

1983

Premio: Elizabeth Burgos Debray. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia.* (Guatemala).

Finalista: Jorge Mansilla Tórrez. *Nuestro pueblo corazón de piedra y rocío.* (Bolivia).

Jurado: Omar Cabezas (Nic), Tirso Canales (ES), Eugenia Meyer (Mex), Fernando Pérez Valdés (Cu).



Rigoberta Menchú en Casa de las Américas.

1985

Jurado: Frei Betto (Br), Carlos Navarrete (Gua), Enrique de la Osa (Cu), José Miguel Varas (Ch).

Premio: Juan Almeida Bosque. *Contra el agua y el viento*. (Cuba) y Alí Gómez García. *Falsas, maliciosas y escandalosas reflexiones de un ñángara*. (Venezuela).



Jurado del premio 1985.

1987

Premio: José de Jesús Martínez. *Mi general Torrijos*. (República Dominicana).

Recomendaciones: Charlotte Baltodano Egner. *Entre el fuego y las sombras*. (Nicaragua); Juan Carlos Pérez. *Los últimos peldaños de la muerte*. (Cuba); Emilio Surí Quesada. *Los cachorros andan sueltos*. (Cuba); Hernán Uribe. *Operación 'Tía Victoria'. El diario del Che viaja a Cuba*. (Chile).

Jurado: Mario Benedetti (U), Fernando Morais (Br), Carlos Morales (CR), Osvaldo Navarro (Cu), Nohra Parra (Co).



Jurados de diversos premios Casa de las Américas en 1987.



1989

Premio: Tomás Borge. *La paciente impaciencia*.

Finalistas: Gloria Galván. *A toda vida*. (Uruguay); Marta Rojas. *La historia de 'La Historia me absolverá'*. (Cuba); Luis Urteaga Cabrera. *Mitología amazónica. Tradición oral shipibo-coniba*. (Perú)

Jurado: Marcio Moreira Alves (Br), Miguel Barnet (Cu), Darwin J. Flakoll (USA), José de Jesús Martínez (Pa).



Miguel Barnet, Eduardo Galeano y Mario Benedetti en 1989. Foto: Celso Rodríguez.

1991

Premio: Marcos A. Pellegrini. *Wadubari*. (Brasil).

Finalistas: Marta Harnecker. *Con la mirada en alto. Historia de las FPL*. (Chile); Matilde Mellibovsky. *El grito no es bastante*. (Argentina); Minerva Salado. *El Granma en la memoria de México*. (Cuba).

Jurado: Orlando Contreras (Ch), Eleuterio Fernández Huidobro (U), Marianella Martínez (Ec), Gregorio Ortega (Cu), María Seoane (A).



Jurado del premio en 1991.

1993

Premio: Enrique Cirules. *El imperio de la Habana*. (Cuba).

Finalista: Beatriz López. *Hasta la victoria siempre*. (Argentina).

Jurado: John Beverley (USA), Manuel Cabieses Donoso (Ch), Marisol Cano (Co), Moacyr Werneck de Castro (Br), Reynaldo González (Cu).



Miembros del jurado de 1993: Marisol Cano, Moacyr Werneck de Castro, Reynaldo González.

1995

Premio: William Gálvez. *El sueño africano del Che. ¿Qué sucedió en la guerrilla congoleesa?* (Cuba).

Jurado: Ana Cairo (Cu), Carlos Tello Díaz (Mex), Zuenir Ventura (Br).



1997

Premio: Ramón Fajardo Estrada. *Rita Montaner. Testimonio de una época.* (Cuba).

Finalista: Daisy Rubiera Castillo. *Reyita, sencillamente.* (Cuba).

Jurado: Abdeslam Azougahr (Marruecos), Víctor Casás (Cu), Carlos Morales (CR).



1999

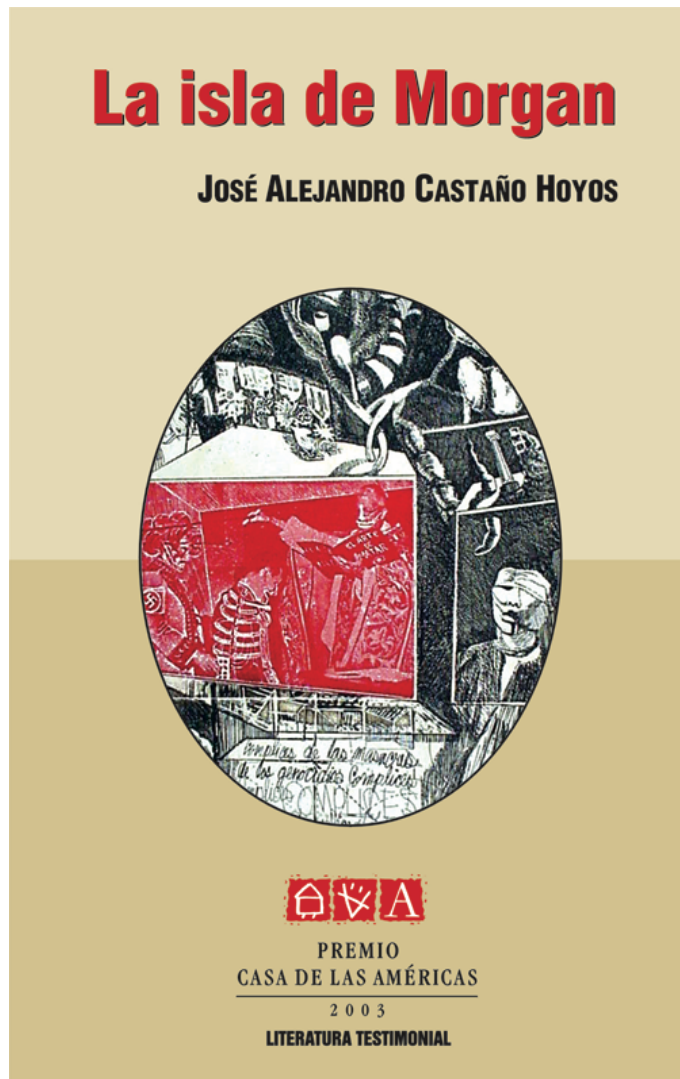
Premio: desierto.

Jurado: Miguel Barnet (Cu), Isabel Monal (Cu), León Rozitchner (A).

2003

Premio: José Alejandro Castaño Hoyos. *La isla de Morgan*. (Colombia).

Jurado: Arturo Arias (Gua), Ciro Bianchi Ross (Cu), Miguel Bonasso (A).



2007

Premio: Edda Fabri. *Oblivion*. (Argentina).

Jurado: Manuel Cabieses (Ch), José Alejandro Castaño Hoyos, Daysi Rubiera (Cu).



Manuel Cabieses, José Alejandro Castaño Hoyos y Daysi Rubiera deliberando en Cienfuegos.

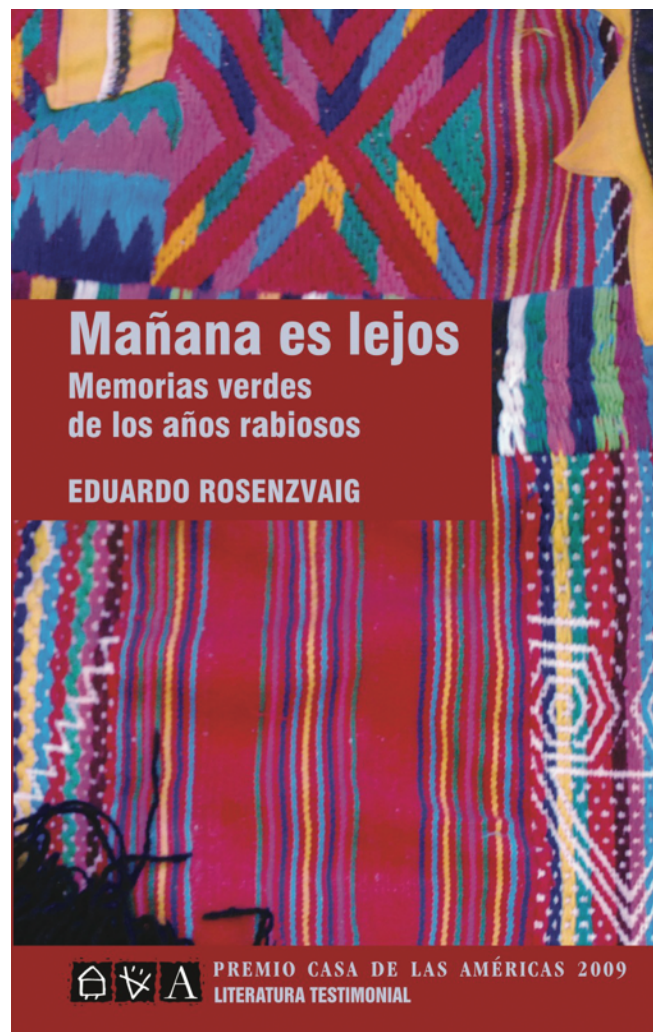


2009

Premio: Eduardo Rosenzvaig. *Mañana es lejos. Memorias verdes de los años rabiosos*. (Argentina).

Mención: Patricia Miriam Borenzstein. *Hay que saberse alguna poesía de memoria. Testimonios de una mujer argentina*. (Argentina).

Jurado: Paco Ignacio Taibo II (Mex), Hernán Uribe Ortega, José Ignacio López Vigil (Cu).



2011

Premio: Carlos E. Bishoff. *Su paso*. (Argentina).

Jurado: Margaret Randall (USA), Flor Romero, Yamil Díaz (Cu).



Yamil Díaz, Flor Romero y Margaret Randall.

2013

Premio: Nicolás Doljanin. *La sombra del tío*. (Argentina).

Menciones: Nicolás Goszi. *El honor de la cuadra*. (Argentina); Sócrates Zuzunaga Huaita. *Como una espada en el aire*. (Perú); Urbano Martínez Carmenate. *Carpentier, la otra novela*. (Cuba).

Jurado: Edda Fabbri (U), Juan Carlos Volnovich (A), Félix Julio Alfonso López (Cu).



Juan Carlos Volnovich, Edda Fabbri y Félix Julio Alfonso, en mesa redonda sobre testimonio en la Casa de las Américas.